

Tejiendo memoria a través del cine, una entrevista a Paz Encina

por Cristina de Branco*



El pasado 12 de diciembre, en el Cine Teatro del Puerto, en Asunción, la cineasta paraguaya Paz Encina estrenó un conjunto de tres cortos llamado *Tristezas de la lucha*. Afortunadamente me encontraba en Paraguay y tuve la oportunidad de conocerla. Ya antes de llegar al país me parecía urgente conocer la cinematografía paraguaya, sus agentes y sus movimientos internos, todavía demasiado desconocidos en el exterior. Paz, además de buscar persistentemente hacer cine, lo hace en su país, incluso con las dificultades que significa hacerlo en una cinematografía apenas establecida. Su obra, dedicada a reflexionar sobre los traumas y los horrores de la historia del Paraguay –la Guerra del Chaco y la dictadura de Stroessner especialmente– conjuga de manera singular la relación entre imagen y memoria. En el 2006, su película *Hamaca Paraguaya* ganó el Premio Fipresci en el Certain Regard, en el Festival de Cannes, dándole visibilidad al cine paraguayo no sólo hacia los medios cinematográficos mundiales, sino también hacia el interior de la

sociedad paraguaya. Desde ese momento, realizó proyectos de videoinstalación públicos, dirigió varios cortos y hoy día, mientras estrena *Tristezas de la Lucha* (2014), ella misma sigue luchando por la realización de su próximo largo.

Cristina de Branco: *Tristezas de la Lucha*, al igual que el proyecto *Notas de Memoria*, fue pensada a partir de registros sonoros y fotográficos tomados del llamado “Archivo del Terror”¹. ¿Cómo la memoria histórica e individual mediada por el archivo sonoro y fotográfico te lleva al impulso creativo? A nivel afectivo y metodológico, ¿cómo fue trabajar con ese archivo?

Paz Encina: No es algo con lo que pueda tener una metodología, porque justamente, está mediado por lo afectivo. La dictadura de Stroessner es algo que me tocó vivir directamente. Nací y crecí durante una dictadura. Además, mi padre era opositor, estuvo exiliado en dos oportunidades, y no nos era para nada indiferente todo lo que ocurría. Cuando cae Stroessner, yo tenía 18 años, ya no era una niña, ya había visto mucho.

Paraguay es un país pequeño y todos nos conocemos. Al ponerme a investigar el Archivo del Terror reconocía a muchos... había fotografías que no tenían siquiera los nombres de las personas pero podía reconocerlas... y eso no fue fácil, porque la situación que presentan las fotografías de un fichaje son siempre horribles. Sabía cuándo habían “estado allí” y por qué habían “estado allí”. Abordar la parte de imagen fue pasar por el terror. Me estudié todo el Archivo, de forma exhaustiva, y fue difícil. Después de abarcar esta parte, descansé un tiempo, porque quedé afectada, y fui al archivo de audio, que creo

¹ Nombre usual con el que se denominó al acervo de documentos policiales descubierto el 22 de diciembre de 1994. Contiene parte de la información sobre los detenidos y desaparecidos de la dictadura de Stroessner y de la “Operación Cóndor”. Está compuesto por filmaciones, cassettes, fotografías, fichas de detenidos y material probatorio sobre las violaciones a los derechos humanos.

que fue todavía peor, porque el sonido lleva consigo una imagen... esto es inevitable y podía ver las situaciones de delaciones o de interrogatorios de forma clara. Estar en el Archivo del Terror te lleva por un lado a ver la historia de nuestra dictadura contada por el mismo represor. Todo lo que está ahí, fue fabricado desde el sistema de control de la dictadura, pero todavía pasa algo más, y es que es ver al mismo represor en ejercicio... eso también pasa. Es lo "siniestro", en el sentido freudiano de la palabra.

CB: ¿Y cómo llegas a los dispositivos estéticos específicos que te permiten trabajar con esos materiales de archivo en un sentido cinematográfico?

PE: No quiero decir que por intuición, porque a veces, cuando escucho esta palabra, pienso que está dicha porque la obra no fue pensada. Pero me siento tan implicada, que voy un poco por intuición y otro poco por prueba y error. No puedo ir con un guión establecido... no me sale, intenté millones de veces pero nunca pude. Entonces, voy probando una cosa, que si funciona sigo, si no va otra, y otra... y otra... Es algo que tiene su propio ritmo... Son trabajos que tienen su propia deriva...

CB: ¿Cuál creés que es el límite entre un archivo histórico articulado a través de un medio audiovisual y una película?

PE: Ahí entra la mirada de uno. Es por eso que no sé si llamar límite a esto o llamar diferencia. Creo que el archivo está para saber que algo fue verdadero, pero al llegar este archivo a formar parte de una película, entonces, estamos hablando de la interpretación que yo hago de éste archivo. Cómo lo miro, qué me cuenta, y además, qué te puedo contar yo.

CB: Algunos de tus cortos se acercan al lenguaje del videoarte al trabajar otros ejes estéticos que no son exclusivamente dramáticos ¿Te parece también que a veces te acercas al videoarte?

PE: Creo que es así. Siempre pienso que aprendí a hacer cine desde el video. Bill Viola, Paik, Cahen, Larcher y muchos otros, son para mí referencias importantísimas. El video es un medio en el que siento una libertad enorme. Inclusive, *Hamaca Paraguaya*, que pienso es bastante clásica, tuvo como primer paso un videoarte de 8 minutos que lleva el mismo nombre.

CB: En tus películas usualmente expones importantísimos ejes políticos para debatir sobre un Paraguay contemporáneo, que al igual que toda una región latinoamericana está marcado por una historia de dictaduras y guerras, de genocidios y represiones. Un país que sigue luchando contra sus bloqueos internos, por la memoria de sus muertos y desaparecidos, tan recientes, aun calientes, con el objetivo de poner en palabras y en imágenes una historia que enfrente los terrores pasados y presentes. ¿De alguna manera, sientes que formas parte tú también de ese largo movimiento de agentes del cine y del audiovisual en América Latina que busca no olvidar?

PE: Quisiera... ojalá lo lograra, porque pienso que el cine es algo muy grande. Hacer cine es hacer política. Inclusive, si tu intención no es hacer política, la imagen hoy está tan sobrevalorada y es tan cotidiana que ya se torna imposible no hacer política con ella, y por eso es que quisiera que lo que hago sea parte de esto tan grande, que es construir la Memoria.

CB: Como has dicho, tú misma has vivido en los tiempos oscuros de Stroessner, ¿hasta dónde esa vivencia influyó en tu trabajo como cineasta, videasta y formadora?

PE: Por un lado es determinante porque al haber vivido en aquel tiempo hace que sepa perfectamente cómo fueron las cosas. No me queda ninguna duda de que lo que ocurrió fue terrorismo de Estado. Todo esto, creo, me lleva a tener un compromiso con el estado (justamente) creativo de una película. Y por otro lado, intento desapegarme a veces, para no perder la perspectiva, porque no quiero hacer panfletos políticos, quiero hacer cine, y pienso que entonces necesito no perder aquello que el cine te demanda como ineludible. No quisiera perder la poesía, no quisiera perder el valor estético de un plano, no quisiera perder al momento justo pero tampoco a la imagen justa... En fin, desafíos de un día a día.

CB: Aún con un tiempo de vida tan corto, ¿cómo crees que el cine paraguayo se va construyendo? ¿Con qué consideración de la sociedad y el Estado paraguayos? ¿Y a través de qué estructuras y redes de profesionales y cinéfilos? ¿Te parece que ya existe realmente una "cinematografía paraguaya"?

PE: Hay una cinematografía paraguaya. Eso es así. Corta, pequeña, pero existe. La ayuda del Estado es poca. El cine es un arte caro, y necesitamos por eso ayudas contundentes, y los cineastas no logramos sacar adelante un Instituto de Cine. Y respecto a la estructura con la que nuestra cinematografía se conforma, es básicamente bajo una norma norteamericana. A Paraguay llegan solamente películas norteamericanas, y entonces, esa es la alfabetización que hay, es lo único que el público del Paraguay quiere ver... Pienso de todas formas que pueden presentarse con el tiempo otras opciones, y con eso, otras miradas, también desde un espectador.

CB: ¿Qué te lleva a incluir la lengua guaraní en tus películas, sean largos, sean cortos?

PE: En realidad no es que piense en introducir al guaraní, sino que es algo que se da naturalmente. Yo no hablo ni escribo guaraní, pero entiendo, porque es parte de la vida cotidiana para todos nosotros. Los chistes son en guaraní, algunos comerciales son en guaraní, nuestros modismos son en guaraní... En *Hamaca* por ejemplo, lo que buscaba era que los padres de un hijo que no vuelve vivieran en “el fin del mundo”, y al encontrar esta locación, pensé que esos personajes solamente podrían hablar guaraní. Es por eso. Tiene que ver más con la caracterización de mis personajes que con una postura respecto a la lengua.



CB: Cuando escribes los guiones ¿lo haces primero en guaraní, o en castellano y luego traduces?

PE: Escribo en español, porque no sé escribir en guaraní. Entiendo el guaraní, pero no sé a veces hablar o escribir como quisiera... Me avergüenza decir esto, pero es así... Pero bueno, escribo en español, luego, no es que traduzco al guaraní, sino que hago con un guaranólogo, una versión en guaraní, y de ahí,

traduzco al español. Cuando el guión es en guaraní, intento que la matriz sea el guaraní.

CB: Mucho se escribió sobre la manera en que trabajaste en *Hamaca Paraguaya* –desde el guión y la dirección– impresiones metafóricas sobre el país. ¿Te parece que, de cierto modo, en tu primer largometraje construyes una alegoría narrativa y estética del Paraguay?

PE: Creo que sí... Que algo está logrado... Pero me cuesta hablar de eso... intento hablar de lo que conozco, y como nací aquí, y me crié en este país, lo que puedo mostrar es a “nosotros”... Creo que lo que se ve es eso.

CB: Al ver la película por primera vez me acordé del "sebastianismo", del mito del retorno del Rei Sebastião, joven rey portugués desaparecido en una batalla en el siglo XVI. Todavía se siente que en parte el pueblo portugués espera por algo, por un alguien mesiánico que salve el país del apocalipsis siempre eminente. ¿Te parece que los paraguayos todavía esperan? ¿Por quién o qué cosas esperan?

PE: No sé si esperamos a alguien, pero sí esperamos que las cosas cambien... Puede no haber luz al final del túnel, pero esperamos igual... es casi inevitable. Somos un país de mucha tragedia, solamente podemos esperar algo mejor... Y es lo que hacemos, esperamos...

CB: ¿Cómo fue la recepción del largo *Hamaca Paraguaya* por parte del público paraguayo?

PE: Tuvo dos tipos de recepciones: a la mayoría del pueblo asunceno, que sería la gente de la capital, pienso que no le gustó... quizá se aburrieron, porque no es una película que busque entretener. *Hamaca* es una película

demandante, te pide, te invita... y creo que es necesario poder “entrar” en ella, porque, si no, es como si uno quedara fuera de algo.

Pero también pude llevar la película al interior del Paraguay, y ahí, lo que me pasó, fue hermoso... A la gente le encantaba... Era como si fuera la única película que esperaban ver... Fue hermoso... Inclusive niños, de corta edad, como de cinco, siete o nueve años, se quedaban mirando toda la película. Pienso que quizá esto se dio por el guaraní, y esto de que hayan voces en *off* en la película que estén como contando un cuento en voz alta es lo que hizo que se queden toda la película quietos, atentos, detenidos, y en espera...

CB: *Viento Sur* (2011) fue estrenado en la Plaza de la Democracia en Asunción, *Notas de Memoria* fue un proyecto de video instalación al aire libre, también en el centro de la capital. ¿Qué esperabas de la dislocación de la proyección, tan reservada a las salas de los cines de shoppings, al espacio público? ¿Cómo fue la recepción del público asunceno a esas proyecciones?

PE: La recepción fue hermosa. Esos trabajos creo que fueron bien recibidos. Y la verdad, que no los estreno en los cines porque, por un lado, *Notas de Memoria* fueron intervenciones urbanas, funcionaban en un determinado lugar, y listo, y donde estuvieron, estuvieron bien. Y *Viento Sur* lo hice dentro del marco del Bicentenario, y con un fuerte apoyo del Estado y pensé entonces que sería lindo, estrenar gratis, y para todos.

CB: La recepción en los festivales europeos de tu primer largo fue bastante importante tanto para la validación internacional y nacional de tu película como también para el despertar de una nueva mirada hacia al cine paraguayo contemporáneo. ¿Cómo crees que el circuito de festivales y de medios de inversión internacionales influyen en el cine paraguayo y en otras cinematografías latinoamericanas?

PE: Son fundamentales. Dan difusión y son una forma de distribución importante. Y por otro lado, nos permiten seguir filmando. Hacen que los fondos puedan saber quién sos, porque además existen fondos fundamentales para nosotros los cineastas, fondos como HUBERT BALS o GOTEBORG que financian etapas de desarrollo que son durísimas y que permiten trabajar y vivir de lo que uno hace.

CB: Tu formación empezó en el Taller de la Escuela Internacional de Cine y Televisión, en Cuba, y continuó en la Universidad del Cine, en Buenos Aires. ¿Cuál es la mirada del audiovisual paraguayo hacia los medios de formación, producción y circulación dinamizados por las redes latinas e iberoamericanas?

PE: Siento que tenemos cierta resistencia a la formación. Es una pena, pero es así. El cine tiene algo que a veces puede ser complejo, y que no solamente es patrimonio de quien lo estudia, y eso, a veces, hace que haya mucha “cualquier cosa” dando vueltas, pero es parte ya del mundo que nos toca vivir. Cualquiera puede hacer una imagen de alta definición con un teléfono de bolsillo, y habrá que saber convivir con eso; ahora, es una pena que no se quiera pensar en lo que se hace, en por qué se hace, y cuál es el motivo por el que queremos hacer una película. Pienso siempre que es fundamental saberlo. Pienso siempre que es más importante que un chico pueda estudiar filosofía o historia del arte a la par que estudia dirección o guión.

CB: Háblame de tu próximo proyecto, ¿tiene relación con *Tristezas de la Lucha*? ¿Sigue siendo a partir de la idea de los *Ejercicios de Memoria*? ¿En qué estado de la producción se encuentra y para cuándo será el estreno?

PE: Mi próxima película abarca el tema de la memoria a partir de un hombre desaparecido durante la dictadura. Es distinto a todo lo que hice hasta el momento... Y todos los días de mi vida sueño con poder filmarla ya...

* Cristina de Branco. Actualmente cursa la “Maestría en Antropología: Culturas Visuales”, en la Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). Trabaja en arte-educación, producción cultural y audiovisual en San Pablo; se focaliza principalmente en las comunidades inmigrantes, su pertenencia política y afectiva a la ciudad.